

## LOS PERSONAJES DE PEREZ DE AYALA.

### ACTITUD Y VOZ

(A propósito de «Tigre Juan» y  
«El curandero de su honra»)

**T**RAS la lectura de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* dos son los aspectos que más profunda impresión dejan en el lector: de una parte, el especial tratamiento de temas clásicos de la literatura —amor, honor, donjuanismo—; de otra, su elaborado lenguaje, tanto a nivel expresivo como a nivel teórico. Es ésta una de las preocupaciones de Pérez de Ayala que vemos aflorar con mayor insistencia en su obra, unas veces en forma de reflexión teórica (1); otras, la mayoría, como puesta en práctica en sus personajes. En ambos sentidos resulta patente la sólida base intelectual del escritor, así como su enorme capacidad de creación de unos personajes que se definen, ante todo, por su lenguaje. El presente trabajo se plantea como objeto la caracterización de los personajes de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* mediante el lenguaje, considerado en un sentido amplio: unas veces será la introducción al estilo directo o “anuncio”, con términos de Dámaso Alonso (2), la que define al personaje; otras, los diversos planos —culto, vulgar; dialectizante a veces— por los que discurre el lenguaje

(1) Vid. a propósito de esta cuestión nuestro artículo “Pérez de Ayala y el lenguaje”, en *Monteagudo*, núm. 61, 1978.

(2) DAMASO ALONSO, “El anuncio del estilo directo en el *Poema del Cid* y la épica francesa”, en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972; Vol. II, p. 198.



de los personajes literarios; otras, en fin, la descripción de la voz y los fenómenos paralingüísticos que caracterizan a aquél (3).

## 1. FORMULACION DEL ANUNCIO DEL ESTILO DIRECTO

Para seguir un cierto orden, comenzaré por aquellos casos en que la introducción a los diálogos, es decir, el anuncio del estilo directo, añade una calificación especial al personaje. Esto se consigue mediante la sustitución del verbo *dicendi* por otro verbo que no indica propiamente dicción, sino un especial comportamiento lingüístico. En el caso de Tigre Juan aparecen verbos de expresión animal, cuya reiteración a lo largo del texto, reforzada por el épiteto que, desde el título, marca al personaje con una nota distintiva, traza un paradigma sumamente expresivo de su personalidad. Así, por ejem-

(3) La voz es, indudablemente, un rasgo de primera importancia para conocer la personalidad de un hombre. Son numerosos los estudios encaminados a analizar dicho elemento, así como a sistematizar en lo posible el valor funcional y caracterizador de sus diversos matices. Buen ejemplo de ello son los trabajos de E. SAPIR, *Speech as a Personality Trait* (1927), G. W. ALLPORT y H. CANTRIL, *Judging Personality from Voice* (1934); E. KRAMER, *Judgement of Personal Characteristics from Non-Verbal Properties of Speech* (1963), o J. LAVER, *Voice Quality and Indexical Information* (1978). Tomás Navarro Tomás, partiendo de este principio, lo aplica a la literatura, llegando a la conclusión de que la voz, a diferencia de los caracteres físicos o psicológicos de los personajes, es un rasgo bastante descuidado, cuando no omitido, en las obras literarias de todos los tiempos. En el largo inventario de voces definidas ya por el tono, ya por el timbre, que nos ofrece el autor, solamente aparecen dos ejemplos de Pérez de Ayala (no incluido en el repertorio de escritores estudiados). La conclusión a que llega Navarro Tomás no se puede considerar válida para este escritor, al menos en las dos novelas objeto de nuestro trabajo, en las que podemos apreciar una evidente preocupación de Pérez de Ayala por la voz de sus personajes.

Intimamente relacionados con la voz están los fenómenos paralingüísticos, que constituyen un importante capítulo de la comunicación humana, especialmente estudiado por la lingüística norteamericana (Vid. D. ABERCROMBIE, *Paralanguage*, 1968). Fernando Poyatos trata este aspecto en "Categorías, formas, funciones y factores condicionantes de la comunicación corporal total", en *Epistemología de la comunicación*. (1976). Poyatos se basa parcialmente en las investigaciones de EKMAN Y FRIESEN ("The repertoire of nonverbal behavior: Categories, Origins and Usage", *Semiotica*, I, 1969, 1), pero incluye junto a los fenómenos no verbales de carácter visible (gestos, ademanes, posturas), los auditivos.

Todos éstos son trabajos realizados sobre la base de la observación directa, y nos interesan especialmente porque nos ofrecen diferentes variedades de comportamiento lingüístico que pueden servirnos de modelo. Lo que nosotros nos proponemos es recoger la plasmación literaria del complejo fenómeno que es la comunicación verbal entendida en un sentido amplio —desde el vehículo comunicativo (la voz) hasta los fenómenos paralingüísticos—. La fiel captación de ese aspecto por parte de Pérez de Ayala es una prueba de su refinada técnica novelesca en la que nada, ni siquiera los matices de voz de sus personajes, queda fuera del alcance de su aguda mirada.



plo, observamos que siempre que se enfrenta con una situación en la que, en su opinión, quedan comprometidos el honor, la amistad o el amor, su voz, violentamente sacudida por la ira, se transforma en rugido de animal salvaje. Es lo que ocurre cuando Colás pone en duda la virilidad de Vespasiano Cebón, identificándole con un don Juan afeminado: *Basta. Hasta aquí llegó Cristo con la cruz, y de aquí ni un paso más* —rugió Tigre Juan, entriéndose y martilleando con el puño en la mesa (T.J. p. 63); o cuando le sugiere que contraiga matrimonio con doña Iluminada, con lo que, para Tigre Juan, la honra de la viuda quedaría destruida: *Es mujer honrada y no comete adulterio* —rugió Tigre Juan, con un hervor en la base del pecho (T.J. p. 67). Igual ocurre cuando descubre que un fracaso sentimental es lo que empuja a Colás a escapar en busca del olvido. Es decir, una vez más, aquello contra lo que Tigre Juan se defiende desesperadamente: el sentimiento amoroso: *No me interrumpas, o juro que no respondo de mí* —rugió Tigre Juan, exaltado ya hasta el frenesí—. *La voz de Tigre Juan estaba ahora amasada con llanto. Creyérase que, agotado, se iba a apaciguar. Colás pensó arrojarle a sus pies, de rodillas, pero en aquel instante Tigre Juan rompió otra vez a rugir con la más aguda indignación* (T.J. p. 112). O, ya para terminar, cuando persigue a uno de los cencerristas, la noche de su boda, creyendo ver en él al supuesto amante de su primera mujer, Tigre Juan, alucinado, le da alcance y, con risa sardónica, rugió: —*Ya te tengo, miserable* (C.H. p. 30).

En alguna ocasión el verbo *rugir* es reemplazado por *bramar*, término que sugiere una violencia reconcentrada y sorda. La diferencia entre uno y otro verbo parece marcada por el carácter positivo o negativo del sentimiento que embarga a Tigre Juan. Si es dominado por la ira, *ruge*; si por la emoción o la alegría, *brama*. Por ejemplo, cuando doña Iluminada le anuncia que Herminia va a tener un hijo, Tigre Juan, trastornado por la noticia, se hiere en la mano: —*Sangre, sangre. Mi sangre mezclada para siempre con la sangre de Herminia* —bramó, a lo sordo, Tigre Juan (C.H. 63 a); o cuando Herminia regresa tras su huida y Colás, temiendo por ella, intenta convencer a Tigre Juan de su inocencia: —*Calla, chiquillo* —bramó por lo bajo Tigre Juan (C.H. p. 91). No son éstas las únicas transformaciones significativas que encontramos. Cuando Vespasiano —el amigo y después rival de Tigre Juan— galantea a Herminia, su voz adquiere calidad musical; no habla: canta, confiando quizás en aumentar su capaci-



dad de seducción (4): *Vespasiano, en un piano melodioso, cantaba más que decía* (C.H. p. 20). En otras ocasiones el personaje *solloza*, como el mismo Vespasiano, demostrando su falta de hombría ante Tigre Juan: *El hábito congojoso, sollozó* (C.H. p. 146); Carmina, que expresa así su amor: ¡*Ay de mí!* —sollozó *Carmina* (C.H., p. 76 b); o Herminia, mostrando su agradecimiento: *Juan, Juan...* —sollozó *Herminia*—. ¡*Qué bueno eres!* (C.H. p. 110). O se expresa quejosamente, como Tigre Juan, olvidando ya su fiereza: *No me malogren la dicha con esta ansiedad* —quejiqueó *Tigre Juan, como un niño caprichoso en la convalecencia* (C.H. p. 100).

Fuera de estas transformaciones, Pérez de Ayala maneja un variado repertorio de verbos de expresión cuya acción descriptiva recae directamente sobre las palabras del personaje: *cuchichear, mascullar, refunfuñar, bisbisear* (uno de los verbos más empleados como anuncio), *suspirar*, etc.

En resumen, Pérez de Ayala consigue, mediante una acertada formulación del anuncio del estilo directo, describir un especial comportamiento lingüístico de sus personajes, cambiante y acorde con las diferentes situaciones y estados de ánimo por los que atraviesan, lo que contribuye a ofrecernos una imagen dinámica y más auténtica de los mismos.

## 2. LA DUALIDAD DE PLANOS.

### 2.1. TIGRE JUAN.

A lo largo de toda la obra Tigre Juan oscila entre una dualidad de planos. Esto se observa en todos los aspectos. En el lingüístico, por ejemplo, domina casi siempre el nivel culto, pero también aparecen, y son importantes, el dialectizante y el vulgar (5).

(4) David Crystal pone en relación la voz con diversas circunstancias personales, sociales y profesionales de la persona. A propósito de la ocupación afirma que todos "estamos familiarizados con el tono de voz que se le atribuye generalmente a gente que actúa en sus capacidades profesionales". Vid. "Correlatos prosódicos y paralingüísticos de las categorías sociales", en E. ARDENER y otros, *Multilingüismo y categoría social*, Buenos Aires, Paidós, 1971. Vespasiano, por su profesión, conocía bien la fuerza persuasiva de la voz, así como los medios de potenciarla.

(5) La psicolingüística se plantea, entre otros problemas, la influencia de los factores extralingüísticos en la comunicación; dichos factores pueden ser psicológicos, sociales, rasgos de personalidad, etc. y su presencia puede determinar en mayor o menor medida el carácter del mensaje emitido por el hablante. Vid. p. ej., J. M. Peterfalvi, *Introducción a la psicolingüística*, Madrid, 1976. Muy interesante es, por otra parte, el concepto de *registro*, discutido ya por la lingüística inglesa y que se puede definir como la variedad lingüística que un hablante adopta en un momento dado, y que depende básicamente de: la situación, el tema de conversación, el interlocutor, etc. Según Spill-



Este fenómeno se observa también en otros personajes, pero en ellos la diferenciación de las formas de hablar no alcanza un grado tan alto como en Tigre Juan. Se podría considerar esto como una manifestación extrema de la función sintomática del lenguaje, pues expresa en cada momento el estado de ánimo del personaje.

El cambio de nivel lingüístico se va a dar en primer lugar en la figura de Tigre Juan; después, aunque a gran distancia, en doña Iluminada. Los demás personajes presentan un carácter más uniforme. Nachín de Nacha, el aldeano amigo de Tigre Juan habla siempre en el lenguaje popular de la región asturiana y, en conversación con él, Tigre Juan adopta también ese lenguaje. Pérez de Ayala hace notar esta actitud como característica de Tigre Juan: *Tigre Juan atemperaba su lenguaje a la inteligencia, estado y estilo del interlocutor. Con las personas educadas, procuraba hablar por lo retórico. Con Nachín de Nacha, al aldeano, empleaba voces y giros del dialecto popular* (T.J. p. 26) (6). Esto, sin embargo, no explica suficientemente su comportamiento. No explica por ejemplo, que se dirija de forma teatral a Colás, expresando la dolorosa sorpresa que le causa su marcha en resonantes palabras que más parecen dirigidas a un público imaginario que a su hijo adoptivo: *¿Que te marchas? ¿Cuándo me has pedido consentimiento y viático? ¿No me debes obediencia? ¿Acaso eres libre?* (T. J. p. 107). Y cuando no comprende lo que Colás le dice —no porque en realidad sea de difícil comprensión, sino porque las palabras actúan como máscaras de la intención que, antes que revelar, ocultan, la respuesta de Tigre Juan reviste un carácter afectadamente culto: *No entiendo ese lenguaje por demás conciso, embozado y alegórico* (T.J. p. 109-110) (7), con la pa-

---

ner, "el hablante de una lengua dispone sin duda de diversos registros dentro de su lengua, con los que logra adaptarse, de forma predominantemente inconsciente, a las distintas circunstancias de una situación, eligiendo precisamente el registro adecuado. También puede elegir conscientemente un registro no apropiado y alcanzar con ello determinados efectos (cómico, de extrañeza, molestia, etc.). Cf. Bernd Spillner, *Lingüística y literatura*. Madrid, Gredós, 1979; especialmente págs. 99-101.

(6) Vid. a este respecto mi trabajo "La lengua vulgar dialectizante en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*", publicado en el *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, marzo, 1979.

(7) Se podría hablar aquí de uno de los casos de incomunicación descritos por Castilla del Pino. Según este autor, en una relación interpersonal caben dos actitudes: una de *captación*, otra de *valoración*. La comunicación es perfecta cuando se dan ambas actitudes; si, por el contrario, falla alguna de ellas, se incurre en una situación de *incomunicación*, que puede tener, a su vez, dos niveles. En el primero, el mensaje de uno de los interlocutores es *captado* por el otro, pero no es *valorado*. Ello se debe a que la aprehensión es *selectiva*, dejando pasar sólo algunas partes de la realidad y dejando de ver otras. "Este dejar-de-ver —afirma Castilla del Pino— debe ponerse en relación con instancias preexistentes en la persona, merced a las cuales este dejar-de-ver, esta apercepción, debe con-



radoja de emplear él mismo el lenguaje que reprocha a su hijo adoptivo para, a continuación, descender a un registro familiar: *Háblame como dos y dos son cuatro. Te lo ordeno* (T.J. p. 110).

Hay otras ocasiones en que los niveles lingüísticos se mezclan, y en mitad de un párrafo vulgar resalta la expresión culta. Por ejemplo, cuando arroja a la Güaya, su criada: ¡*Tuerta maldita! Bruja. Desollarte debería. O quemarte viva. Tú has traído el mal de ojo a esta honrada mansión. Saldrás de mi hogar cuanto antes; que no te vuelva a ver. ¡Toma, por bruja y aojadora, barragana de Satanás!* (T.J. p. 116). Tenemos aquí un curioso ejemplo de cruce de distintos niveles, lingüísticos. El efecto principal es de habla vulgar, pero lo desmienten expresiones como *honrada mansión, mi hogar* e incluso *Satanás*, pertenecientes a un nivel culto; o *barragana*, que si bien no se trata de un cultismo en sentido estricto, por su carácter antiguo y desusado aparece dotado de una evidente carga literaria que produce en efecto de distanciamiento del personaje de la escena en que supuestamente se mueve. Una vez más, Tigre Juan parece transportado a la escena de un teatro, desde la que declama su dolor, convertido en asunto de tragedia.

Si en *Tigre Juan* el protagonista emplea a veces un lenguaje culto que contrasta visiblemente con su poca instrucción —no digo "vulgaridad", pues si algo hay lejos de ella es precisamente su figura, tanto física como espiritual—, el contraste aumenta en *El curandero de su honra*, donde se inclina con mayor frecuencia al hablar culto, a veces literario, especialmente en momentos de efusión sentimental, en los que parece trasladarse a un imaginario teatro. Ejemplo bien ilustrativo es el siguiente: *La jornada de mi dicha está todavía en la primera mañana, como ese sol niño y rosado que allí se me manifiesta, reclinándose, perezoso aún, sobre la verde cuna de aquellas colinas* (C.H. p. 50a). No obstante, continúan apareciendo las expresiones no ya dialectizantes, sino vulgares: ¡*Por las patas de Barrabás!* (T.J. p. 144). *El que estira la pata es el cuitado de don Sincerato* (C.H. p. 65a). Otra diferencia importante se observa entre ambas novelas, y es que mientras en *Tigre Juan* el protagonista intenta adaptarse, con mayor o me-

---

cebirse como un oscuro, subconsciente, no-querer-ver, un rechazo activo pero no sabido, de esa parte de la realidad que, por las motivaciones que sea, no interesa ver". C. CASTILLA DEL PINO, *La incomunicación*, Edit. Península, Barcelona, 1975, p. 58. Esto es lo que le ocurre a Tigre Juan. Debería saber que el "todo está consumado" de Colás se refiere a lo inevitable de su marcha, pero el rechazo de tal realidad lo incapacita para valorar en su totalidad el significado de esas palabras, a la vez que le impele a culpar a Colás de la falta de comunicación, por emplear un lenguaje que, en condiciones normales, él mismo comprende y utiliza sin dificultad alguna.



nor éxito, a la forma de hablar de su interlocutor, en *El curandero de su honra* no ocurre así, de manera que las veces que en ella aparece el habla dialectizante es en boca de Nachín de Nacha o del aldeano que tan fugaz aparición hace. Por otra parte, en la primera se puede constatar que el desnivel entre lo culto y lo coloquial en un mismo personaje es mucho más pronunciado que en la segunda, aunque también se produzcan en ésta. Se observa igualmente que el nivel lingüístico en general de los personajes es en general más bajo en la primera que en la segunda.

Por ejemplo, en dos situaciones en cierto modo semejantes —la marcha de Colás en *Tigre Juan* y la de Herminia en *El curandero de su honra*— la reacción es violenta, con palabras de tono bajo en aquélla: ¡*Granujía!* ¡*hijo de mala madre!* *Cria cuervos...* ¡*Qué cuervos: buitres!* *Peor.* ¡*Hiena!* T.J. p. 115). Lo que no quiere decir, por otra parte, que no aparezcan toques de lirismo, aunque no es un lirismo literario, si vale la expresión, sino íntimo, vivo, como cuando recuerda cómo adoptó a Colás con frases donde lo afectivo está potenciado por los abundantes diminutivos: ¡*Eres tú aquella misma carne, pequeñina y colodarina, que hace dieciocho años saqué yo del fango de la calle...?...* *El rapacín mirábame, mirábame riéndose, reíase mirándome* ¡*Ángel de Dios!* *Con las maninas me tiró del bigote.* ¡*Yo no le daba miedo!*... Pero, incluso aquí, Tigre Juan se resiste a desprenderse totalmente de la carga literaria, esta vez de reminiscencias evangélicas: *Y yo fui mandadero del Padre celestial, que da de comer al paxarín desvalido y viste de hermosura al lirio de los campos* (T.J. p. 114-115). Como en el caso de Colás, cuando Tigre Juan se enfrenta con la huida de Herminia se hunde en un estado doloroso que se manifiesta mediante el lenguaje; pero ahora, quizás por su semejanza con una situación trágica, emplea un afectado lenguaje retórico, tópicamente literario y con acusados tonos teatrales, incluso con citas de Otelo, su lejano y mítico antecedente literario, que contrasta bruscamente con el habla vulgar de Nachín, su interlocutor.

## 2.2. DOÑA ILUMINADA

El contraste entre el habla culta y popular se va a producir también en doña Iluminada, la viuda secretamente enamorada de Tigre Juan, aunque no de forma tan acentuada como en éste. Es, si cabe, un personaje más "literario", menos auténtico; la mayoría de las veces sus razonamientos y la exposición de los mismos son inconcebibles en una mujer real de su nivel social y cultural. En ocasiones se percibe en sus palabras el eco vulgar dia-



lectizante: *Deje esa reciella de rapacinos. ¡Cuitados! Ellos ¿Qué entienden si usted lo hace por bien? Venga acá. Tenemos que hablar un momentín* (T.J. p. 75). Entonces no parece la misma que, en otro momento, se dirige a Colás empleando un elaborado lenguaje literario: *La adversidad se ceba en todos vosotros, y a mí, la autora de tanta tragedia, egoísta maese Pedro de este aflictivo retablo, monumento de nubes, tan presto levantado como venido al suelo, a mí me castiga con el mayor castigo, que es el desprecio, me deja de lado, a solas con mi desesperación, como una parálitica que contempla y no puede poner remedio a los infortunios que ella misma ha desatado* (C.H., p. 84). Se desprende de este personaje una tenue sensación de irrealidad, de inmaterialidad, simbolizada en su nombre y que forma una especie de aureola en torno suyo. Esta sensación no pasa desapercibida para Tigre Juan, que la siente con la misma fuerza que su mirada desde la penumbra de la tienda: *Para Tigre Juan, doña Iluminada estaba casi desprovista de existencia corpórea; era como un fuego fatuo, ingrátido y vagamente luminoso, temblando en la frontera del más allá* (T.J. p. 66). Y, en efecto, algo del más allá se percibe a veces en sus palabras, incluso en sus gestos: *Doña Iluminada con ademán profético, solía llamar a Colás "el hijo del aire"* (T.J. p. 71); *Ahora Tigre Juan pensó que dentro de un rato volvería a encontrarse bajo la pupila inquisidora y penetrativa de doña Iluminada* (T.J. p. 74). Esta impresión se confirma también en el lector por las palabras mismas que en ocasiones pronuncia la mujer; por ejemplo, en la conversación que sostiene con Tigre Juan, cuando le aconseja que se case y éste le dice: *Así Dios me salve, que es usted joven todavía y de una guapura que admira y pone respeto —dijo Tigre Juan, con efusión. Y a seguida, cerrando los ojos, por envalentonarse, tartajeo: —Pero...* (T.J. p. 92); *admira y pone respeto*, es decir, que no atrae como belleza viva, sino que interpone un aislante respetuoso, del mismo modo que la belleza de una imagen de la Virgen no produce una atracción material.

La viuda, por su parte, sale en ayuda de Tigre Juan, confirmando con palabras evangélicas su definitiva retirada del mundo como mujer: *Pero mi reino no es de este mundo* (T.J. p. 93).

### 3. LA FIGURA DE DON JUAN

Frente a la espiritualidad de doña Iluminada, los demás personajes poseen rasgos humanos bien definidos y enérgicos; a no ser Vespasiano Cebón,



cuyas características, muy poco enérgicas en verdad, son más bien femeninas que masculinas; delicadas, con esa "facha de mírame y no me toques" según la expresiva y humorística definición de doña Iluminada. La actitud y el comportamiento lingüístico de este don Juan provinciano son sumamente reveladoras.

### 3.1. ACTITUD.

Las actitudes de Vespasiano Cebón son, en efecto, de un inequívoco signo femenino. Pérez de Ayala, con sus irónicos comentarios, acierta a reflejar en este personaje la figura del don Juan caracterizado por su escasa o nula virilidad y cuyo paradigma —coincidente punto por punto con el de Marañón— enuncia Colás (8).

Aunque la presencia de Vespasiano gravita sobre los demás personajes casi desde el comienzo de la obra, es en la segunda parte donde alcanza el máximo relieve. Casi desde su primera aparición su figura está marcada por una delicadeza de dudosa masculinidad, de donde procede el efecto cómico de sus palabras y gestos, intencionadamente subrayados por Pérez de Ayala. Ya en el primer encuentro de Vespasiano con Herminia y su abuela encontramos anunciados esos rasgos: *Medias de seda —declaró Vespasiano. Luego desdobló una de ellas y, con sonrisa insinuante, la mostró colgando del pulgar y el índice, en forma de rosquilla, el meñique erecto* (C.H. p. 17).

El decadente gesto de seducción —cuyo efecto cómico se debe casi exclusivamente a la descripción de Pérez de Ayala, "en forma de rosquilla", reforzada por la apostilla "el meñique erecto"— aparece como signo de afectada delicadeza que roza el límite de lo burlesco. Poco más adelante, durante la misma entrevista, sorprendemos otra actitud que confirma la impresión anterior: *Vespasiano miró de soslayo, con languidez, a Herminia*. Lo sorprendente es comprobar el acierto de Pérez de Ayala al recoger las actitudes más significativas y, más aún, al seleccionar los términos apropiados para conseguir el efecto cómico y desmitificador deseado.

### 3.2. VOZ.

Peró es sin duda su voz, su forma de hablar, lo que mejor va a caracterizar a Vespasiano como esa clase de don Juan. Pérez de Ayala se sirve de

---

(8) T. J. págs. 54-63, especialmente p. 62.



términos altamente sugerentes para acentuar su carácter equívoco; unas veces subraya el componente musical de la voz: *Vespasiano*, en un piano melodioso, *cantaba más que decía* (C.H. p. 20) *Vespasiano insistió, cambiando el tono grave en una cadencia de seductor arrullo* (C.H. p. 52 b). En otra ocasión es el acertado empleo de un adverbio lo que expresa, con la poderosa fuerza sugestiva de la sinestesia, no sólo la calidad de la voz, sino la actitud del personaje: *Prosiguió hablando melosamente* (C.H. p. 56 b). Y, una vez más, el término musical, asociado ahora a una nueva actitud que, unida a las demás, compone una partitura simple pero altamente descriptiva sobre el tema siempre interesante que es Vespasiano Cebón: *¿Quieres? —repitió Vespasiano en un trémulo suplicante* (C.H. p. 58 b) (9).

Esta es la careta de don Juan que oculta al verdadero Vespasiano. Despojado de ella ¿cómo es? No hay que esforzarse demasiado para imaginarlo. Al final de la novela lo contemplamos, dominado por el miedo a Tigre Juan. Este, elevándose a mucha altura sobre el que había sido su ideal de hombre, lo tiene abrazado de tal forma que Vespasiano duda ya si lo que Tigre Juan quiere es, tal vez, matarlo. Su voz se transforma entonces; ya no tiene la nota seductora, "melosa": *En hábito congojoso, sollozó* (C.H. p. 146). En conclusión, hemos comprobado la importancia de la voz como elemento caracterizador de Vespasiano —en general, de cualquier personaje, pero en éste, como en Tigre Juan, se subraya de forma especial—. La importancia que la palabra adquiere en Vespasiano se puede relacionar con una característica de la figura del Burlador señalado por Díaz-Plaja: *El Burlador, desde Tirso, abusa de su labia, aun en el caso de gentes de humilde condición: No hay Burlador sin exhibicionismo verbal* (10). Pérez de Ayala, agudo observador, presenta a Vespasiano en su llegada a Pilares cargado "con su muestrario y sus narraciones fantásticas" (T.J. p. 29). Y más adelante, vemos a Tigre Juan deplorar que no esté presente para intervenir en los amores de Colás: *...Con su labia y su verba la persuadiría a mudar de parecer, y en un periquete me la enamoraba de Colás* (T.J. p. 99) (11).

Por otra parte, a doña Mariquita la voz de Vespasiano le producía un curioso efecto: *Sus palabras pulidas le producían impresión de abalorios,*

(9) "Trémolo" es también el término que emplea Pérez de Ayala al describir la voz de Vespasiano: "Su voz era un trémolo atenorado" (C.H. p. 17).

(10) G. DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972; p. 182, nota.

(11) Tigre Juan atribuye a Vespasiano el más típico rasgo del don Juan: la rapidez vertiginosa en la conquista amorosa, aquí —inocentemente, diríamos, por parte de Tigre Juan— aplicado a un oficio bien poco donjuanesco: la tercería.



agremas y cintas que le brotasen de la boca, como a un prestidigitador de circo (C.H. p. 17 a). Abundantes son las muestras extraídas de las dos novelas. En definitiva, nos permiten identificar rotundamente a Vespasiano como el típico don Juan caracterizado por Marañón. La rúbrica bien podría ser su descripción física, tal como la hace Colás para Tigre Juan: *...Con aquellos ojos lánguidos, aquellos labios colorados y húmedos, aquellos pantalones ceñidos, aquellos muslos gordos y aquel trasero saledizo, no puedo impedir que me parezca algo amaricado... Tiene anatomía de eunuco* (T.J. p. 63).

#### 4. COMO SE DESTRUYE UN TOPICO: DOÑA MARIQUITA

Otro personaje típicamente caracterizado es doña Mariquita, la abuela de Herminia. La figura de la abuela, fácil al tópico, se ha convertido en esperpento, y no sólo por su aspecto físico (12). Del mismo modo que Tigre Juan es frecuentemente identificado con un animal fiero, doña Mariquita lo es con un pájaro, por su inestable vivacidad y, también, por su voz. Al hablar de ella Pérez de Ayala emplea, casi inevitablemente, la metáfora. Así, cuando aparece por primera vez, lo hace lanzando "joviales gorjeos de bienvenida" (T.J. p. 174). En las sucesivas apariciones se va a afirmar la impresión de vacía superficialidad que produce: *Doña Mariquita daba saltitos de urraca frente a Tigre Juan, esforzándose en alcanzar a picotearle un beso* (T.J. p. 206). Pero, como ocurría con Vespasiano, es su voz lo que adquiere mayor importancia como rasgo caracterizador. Una metáfora la define certeramente: *Dijo la vieja en un trémolo agudo de chirimía* (T.J. p. 177) (13).

En diversas ocasiones "chilla" en lugar de "gritar" o "exclamar" ("Chillar" parece subrayar la nota aguda de la voz). Y la vaciedad de la vieja queda plenamente formulada cuando escribe Pérez de Ayala: *Hablaba doña Marica por hablar, según su costumbre, a manera de eco y fiato sonoro...* (T.J. p. 214).

Veimos, pues, que Pérez de Ayala ha realizado a fondo su tarea de destrucción de un tópico: el de la abuela dulce, "de cuento" —como la deliciosa doña Rosita, de *Las novelas de Urbano y Simona*—, reduciéndolo a términos no ya de realismo, sino de esperpento. Igualmente alejadas, pues,

(12) Cf. *Tigre Juan*, p. 274.

(13) De nuevo, como en *Vespasiano*, el término musical.



de la realidad están ambas figuras, aunque sin duda los rasgos de doña Marica —hasta el nombre contribuye a ello— son más exagerados en su plano que los de doña Rosita en el suyo.

## 5. EL CLERIGO GAMBORENA

Una figura realmente interesante es la del clérigo don Sincerato Gamborena. Descarnado, insignificante, casi todo él se va a convertir en voz —paradójico efecto en el director de un asilo de sordomudos. Su voz, en efecto, llega a producir la ilusión de un sonido irreal. En su presentación Pérez de Ayala se esmera en situarla en primer plano, dando la medida de sus posteriores actuaciones. Si en doña Marica suena como agudo gorjeo y en Vespasiano como lánguido cantar, en don Sincerato se transforma en una risa superficial y hueca, especie de máscara —tema tan importante en Pérez de Ayala— que esconde una personalidad tan ridícula y endeble como el mismo Gamborena lo es físicamente: *Presentóse el clérigo don Sincerato Gamborena, riendo más que hablando, con su risa hueca, monótona, estrepitosa, como redoble de tambor* (T.J. p. 172).

La eficaz plasmación de los rasgos paralingüísticos que caracterizan el habla de Gamborena pone de relieve, una vez más, la capacidad de observación del autor y, lo que es más importante, el grado de refinamiento que alcanza la descripción de los personajes, aún los menos importantes (14).

El comportamiento lingüístico del clérigo es un auténtico gesticular verbal que atrae la atención del lector ya desde antes de aparecer directamente: Pérez de Ayala se detiene en ese aspecto, subrayando su especial carácter en la narración: *[Gamborena] lo dijo a su manera peculiarísima, en sentencias elípticas y desligadas... Se había acostumbrado a hablar por epígrafes* (T.J. p. 173). La actuación de don Sincerato en la novela es bastante limitada —aunque de duradera impresión, precisamente por su forma de hablar— y el corto alcance de la misma hace que se le pueda considerar como figura anecdótica, al menos en la primera parte de la obra, sin más finalidad que la de añadir una nota, ligeramente discordante, entre —un poco— humo-

---

(14) Los fenómenos paralingüísticos son definidos por Abercrombie como elementos no lingüísticos de la conversación que abarcan en el lenguaje hablado y producen, con él, un sistema total de comunicación. Vid. ABERCROMBIE, "Paralanguage", en *Communication in face-to-face interaction*, John Laver-Sandy Hutcheson eds., 1972; págs. 64-70, especialmente p. 67.



rística y —bastante— esperpéntica al ambiente general de la novela. Y el efecto, desde luego, queda plenamente conseguido en párrafos como el siguiente: ¡Cuaajo, guanajo, cáscaras de ajo! —chilló el clérigo, que manejaba surtido repertorio de exclamaciones por alteración y consonancia—. Corria, Babia, Batuecas; allí se está Tigre Juan. Con as en mano no arrastra. Las cuarenta doña Marica. Dos perronas perdidas en tonto. ¡Ejem! ¡Ejem! Tigre Juan, mientes ausentes. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! Alerta tuerta, detrás de la puerta! Gamborena, presente. Oros, veinte, Perra gorda. Sursum corda. ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ja! ¡Ja!... (T.J. p. 177). El párrafo es suficientemente expresivo para necesitar comentario. Don Sincerato viviendo habitualmente entre sordomudos, da así salida a su locuacidad reprimida. Vemos pues cómo la voz y el comportamiento lingüístico sirven una vez más como eficaz caracterizador de un personaje.

## 5. CONCLUSION:

Como decíamos al principio, Pérez de Ayala es un increíble observador que sabe llevar al papel con singular maestría los resultados de su observación, manipulados hasta lograr el efecto deseado en el lector. Vemos cómo, mediante el anuncio del estilo directo, consigue la caracterización física y emotiva de sus personajes, y del mismo modo establece la clase de relación entre ellos: Vespasiano ante Herminia *canta*; ante Tigre Juan *solloza*. La voz es igualmente un elemento de primerísima importancia como caracterización de los personajes; la captación de sus matices proporciona una información inestimable acerca de su posición social, su estado de ánimo, etc. y en ocasiones sirve para destruir un tópico o crear un esperpento.

En resumen: una vez más tenemos que reconocer el dominio de Pérez de Ayala sobre los resortes que infunden el soplo vital sobre unos personajes literarios.

